

4

Las musas de Pogue: imágenes de resistencia, memoria e intimidad en el cine documental

Vladimir Olaya Gualteros¹³

Andrés Felipe Urrego Salas¹⁴

-
- 13 Licenciado en Lingüística y Literatura por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, magíster en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional y doctorando en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital y la Universidad del Valle. Profesor de la Universidad Pedagógica Nacional. Coinvestigador grupo educación y Cultura Política- UPN. Correo electrónico: vlado2380@gmail.com
- 14 Licenciado en Filosofía por la Universidad Pedagógica Nacional, especialista en Políticas Públicas para la Igualdad en América Latina por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y magíster en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional. Integrante grupo Educación y Cultura política UPN. Correo electrónico: afelipeurrego@gmail.com



El poder, la visualidad y las formas de acercarse a la memoria

Podemos hablar de imágenes que constituyen un tipo de resistencia? Para responder a esta pregunta debemos indagar por las relaciones de poder en las que, efectivamente están inmersas las imágenes. En este sentido, basándonos en la teoría de Foucault (2000), el poder se comprende como un campo de fuerzas vinculantes, que operan en las prácticas sociales y los procesos de subjetivación. Es posible que las redes de poder se constituyan de manera tal que haya un arraigo en esas formas de relacionamiento y ello devenga en unos modos hegemónicos de relacionamiento social. No obstante, el poder no opera solo en función de unas fuerzas represivas; también tienen lugar fuerzas activas cuya potencia de acción radica en la resistencia, en la fuga en lo que se ha instaurado como un territorio limitante con unas relaciones determinantes.

En el campo de la visualidad, la producción social de las imágenes también está mediada por complejas redes de poder, entre hegemonías y resistencias, situadas en diferentes dispositivos que permiten ampliar la visión. Históricamente, el cine ha sido uno de esos terrenos de disputa cultural por la constitución de formas de ver el mundo. Las películas, en tanto permiten configurar significados sociales a través de imágenes en movimiento, conlleva relaciones políticas transversales que influyen en los modos de crear de sus realizadores. En este sentido, en la industria cinematográfica se pueden evidenciar formatos y modos de narrar que se han instituido

como paradigmáticos y que, de alguna manera, corresponden a concepciones sobre el orden de lo social.

Las relaciones de poder en las imágenes fílmicas operan de forma particular en el contexto colombiano, pues el cine en este país ha significado un lugar importante para comprender y problematizar las dinámicas sociopolíticas que, desde hace más de seis décadas, han estado relacionadas con un conflicto armado interno. En este sentido, las disputas culturales no solo tienen que ver con los modos en que se ordena lo social, sino con cómo se constituyen memorias de la violencia política: las imágenes también pueden ejercer resistencia a unos modos de recordar y comprender la guerra, así como afectar nuestros lazos sociales y nuestras subjetividades.

Los hechos de violencia política en Colombia han suscitado la pregunta por la forma de acercarnos y comprender los hechos de nuestro pasado reciente, desde el campo político y académico, así como desde las organizaciones que pugnan por un tipo de memoria particular. El modo en el que construimos y narramos dicho pasado da lugar a unas maneras de comprender los sucesos, a la constitución de unas formas de justicia y a una idea de futuro. Estas pugnas dan cuenta de que la investigación y la narración del pasado —en este caso desde el audiovisual— no solo son problemáticas del conocimiento, sino que implican un ejercicio político.

Con lo anterior, se han generado diversos debates, como el que se da entre la historia en su concepción de larga duración y aquellos enfoques que dirigen su mirada desde la memoria en pro de la construcción de una historia del tiempo presente. Esta corriente histórica se acerca a la comprensión del pasado desde las formas de vivir el acontecimiento, de experimentar el tiempo desde “el sentimiento subjetivo de actuar y elegir y de los límites que presionan la acción y la elección” (Fazio, 1998, p. 53). Así, la construcción de saber histórico se erige desde el presente: desde allí se construye una mirada, una forma de comprender el pasado (Herrera y Olaya, 2019). Desde dicha perspectiva se

vuelve de vital importancia la experiencia de los sujetos, ya que mediante esta se expresan los modos en que se ha vivido y los fenómenos se corporeizan. Estos últimos tienen su enunciación en la memoria, pues a través del recuerdo se construye una visión del tiempo y su continuidad, y se da sentido a lo vivido.

En Colombia, particularmente, existen entidades y organizaciones encargadas de adelantar actividades en torno a la comprensión del conflicto armado interno que se ha vivido desde mediados del siglo XX; abordan este tema desde la perspectiva de la historia del tiempo presente y en articulación con procesos de producción audiovisual, por lo que la memoria y las víctimas tienen un lugar preponderante en la generación de sus contenidos. Una de dichas instituciones es el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), que nace en el marco de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 de 2011), creado como un lugar de recuperación y difusión de material cuyo objetivo es ayudar a esclarecer las diferentes violencias que se han vivido en el marco del conflicto. Con base en lo anterior, el CNMH ha generado diversas investigaciones de las que han surgido materiales de difusión de distinto tipo; entre estos, han producido varios filmes documentales en los que han retratado parte de sus trabajos a lo largo y ancho del país.

Es importante volcar la mirada sobre estas producciones audiovisuales, pues el cine documental se ha posicionado como un formato audiovisual relevante para dar cuenta de los significados visuales que se disputan en uno u otro contexto sobre la realidad social. Es decir, ha sido un dispositivo de pugna por la memoria, por la comprensión y apropiación del pasado en el presente, en donde se manifiestan formas de lo hegemónico y líneas de resistencia. Así, es necesario advertir que el dispositivo audiovisual no solo constituye una imagen de lo observado, sino un lugar desde el cual ver y comprender los acontecimientos. Por esta razón, es importante enunciar que el trabajo audiovisual no puede ser medido con las mismas categorías teóricas y epistemológicas del trabajo historiográfico escrito (Rosenstone, 2013). Pese a esto, sí podemos decir que

ellos fundan un entramado de lenguajes que edifican un modo de conocimiento del pasado.

Desde esta perspectiva, más allá de constituir un ejercicio de argumentación y enunciación sobre acontecimientos, en los documentales es importante mantener el interés del espectador en la trama del audiovisual, lo que repercute en la construcción narrativa y en la comprensión del pasado. Desde esta lógica, no se puede entender el discurso audiovisual como una narrativa demostrativa o como una imagen-reflejo, aunque es clara la intención de los documentalistas de dar cuenta de la complejidad del pasado a partir de un léxico, una gramática, un tipo de sintaxis específica. Posiblemente la mirada del cine documental funciona más como un ejercicio reflexivo-emocional y no como una cronología de eventos.

Según autores como Nichols (1997), Cook (2019) o Català (2009), los documentalistas recurren a reglas y convenciones sociales, lo que no significa la pérdida de un ejercicio sistemático de investigación y reflexión sobre los hechos históricos. Es posible decir que los documentales que se refieren al pasado constituyen formas narrativas que se acercan a creencias y aspectos humanos de los espectadores a quienes está dirigido el documental. Esta perspectiva alude a una idea de verdad que se crea alrededor de la imagen en tanto “[...] es en sí misma es un tipo de acercamiento a un discurso que tiene en sí misma la idea de acontecimiento visual” (Cook, 2019, p. 79). A las construcciones discursivas –en términos generales y no solo en referencia a los documentales– les es inherente un ejercicio retórico, pues pretenden persuadir. Lo anterior es posible evidenciarlo, incluso, en el ejercicio científico, pues allí se ordenan los elementos que se van a exponer en una argumentación de un modo específico, lo cual instituye una forma de lógica de comprensión y visualización de cierta “realidad”.

Aristóteles (trad. en 1991), refiriéndose a la retórica, dividió las pruebas artísticas en *ethos*, *logos* y *pathos*. La primera hace

referencia a la credibilidad ética del orador; la segunda a la razón y a la capacidad argumentativa, y la tercera a las emociones del público, a la capacidad de producir la disposición favorable hacia una visión particular (Cock, 2019). Así, entendemos que la construcción narrativa, en tanto retórica, asume una configuración ética que implica una manera de acercarse y comprender lo humano, que luego se sustenta y concretiza con modos argumentativos y de posicionamiento a través de los cuales se pretende generar una idea de verdad, y movilizar emociones y afectos en los espectadores. Si admitimos esto, analizar el ordenamiento narrativo de un trabajo audiovisual requiere identificar consideraciones éticas y emotivas.

En el campo audiovisual, tanto en el cine de ficción como en el de no ficción, los cineastas han desarrollado formas de contar la realidad ensayando con diferentes ordenamientos de la estructura narrativa. No obstante, cualquiera de estos refiere a un tipo de estructura cognitiva dirigida a un auditorio a partir de los elementos que propone el realizador del documental. Esto no admite la configuración de un solo tipo de comprensión; pese a ello, los realizadores construyen un marco de interpretación que modula una forma de inteligibilidad y acercamiento al acontecimiento histórico. Así, es importante entender este tipo de elaboraciones como formas comprensivas que contribuyen a la reflexión y estimulan un tipo de mirada y memoria sobre los hechos del pasado, pero que no son el pasado en sí mismo.

En los audiovisuales del CNMH se evidencia el arduo trabajo de cineastas e investigadores que procuran dar un tipo de visualidad a los acontecimientos traumáticos y violentos; no obstante, eso no implica que no pueda haber algún grado de ausencia en la manera en que se exploran las formas de relatar la memoria. A partir de lo anterior, vemos que entre sus producciones audiovisuales se pueden identificar algunas tendencias narrativas y temáticas que configuran una suerte de marcos de visibilidad; esto es, en términos de Judith Butler (2010), una selección de lo que se ve y no se ve, y de cómo se muestra, lo que finalmente permite reconocer ciertos tipos de

sujeto. Dichos marcos no emergen solo de una elección de los realizadores o los productores, pues se construyen mediante un tejido de sus decisiones con los discursos de la época y el contexto específico donde emergen las obras. Esos marcos heredan, de una u otra manera, formas narrativas que se van formando de acuerdo con las epistemes y estéticas dominantes.

Al hacer una revisión de varias de estas obras, encontramos que hay cierta generalidad en los modos de narrar el conflicto armado en Colombia, unas formas de enmarcar que se relacionan con un paradigma cinematográfico tradicional en el documental, a saber, el *expositivo*, el cual es la expresión de unos regímenes de visibilidad que privilegian ciertos elementos al momento de producir imágenes. Es decir, hay una operación de poder de la que derivan unas visualidades. Se trata de obras que tienen, fundamentalmente, una intención informativa; en estas se plantea una situación problemática que con el transcurrir del filme se va solucionando. La narrativa se orienta bajo una estructura lineal, generalmente con una voz en *off* que guía el sentido de la historia y anticipa afectivamente al espectador, pues le dice explícitamente cómo sentirse, por qué indignarse, qué disposición tener frente a la obra. Esa misma voz es la que soluciona los problemas que se van planteando.

Sin embargo, como hemos dicho, esa estructura, en parte, responde a un régimen audiovisual relacionado con cómo se han realizado los filmes documentales clásicos. Estos, en su pretensión argumentativa, se han encaminado en una narrativa cronológica, en una lógica de causa y consecuencia que se limita a poner de manifiesto una información que se toma por verdadera, sin dejar mucho a la imaginación de quien observa. Otro aspecto relevante de esta temporalidad expositiva es que tiende a contar historias que parecen superadas, solucionadas; su perspectiva histórica plantea el pasado del que se habla como un momento lejano, que ya no se está viviendo y no se actualiza en el presente.

Vemos entonces que hay unas narrativas dominantes, que además en este caso están mediadas por la intervención de una entidad estatal, como el CNMH. Esos regímenes de visibilidad responden a un complejo cultural en el que resaltan unas intenciones narrativas y unos posicionamientos con respecto al espectador; en últimas, responden a un entramado de vínculos de poder que forman un tipo de mirada. Dentro de estos lineamientos encontramos producciones del CNMH como *El Salado. Rostro de una masacre* (2009), *Bojayá. La guerra sin límites* (2012), *Mampuján. Crónicas de un desplazamiento* (2012) y *No hubo tiempo para la tristeza* (2013).

A pesar de las rigurosas investigaciones que sostienen estas producciones y de los grandes esfuerzos creativos de sus realizadores, narrativamente se evidencian elementos que expresan un hacer desde el paradigma antes enunciado. Estas obras nos muestran a las víctimas como sujetos resilientes que sobrevivieron a la violencia; narran cómo emprendieron actos de memoria para tramitar lo acontecido, pero su historia queda ahí, en ese lugar donde las víctimas parecen héroes que han logrado superar sus problemas y que ahora tienen otra vida mucho mejor. Esto corresponde a una herencia del cine hollywoodense, cuyas historias suelen versar sobre la glorificación de un héroe que soluciona sus problemas y supera el dolor (Rosenstone, 2013).

Los documentales, en ese sentido, nos sitúan en una temporalidad en la que el pasado parece muerto, lejano del ahora, lo cual le dificulta al espectador poder actualizar las imágenes en su realidad, en su presente. En términos epistemológicos, se trata de una verdad que aparece estática y definitiva, que se reduce a un informe de algo que aconteció a unos sujetos también lejanos, cuya experiencia se narra más desde la exposición de unos datos que desde su efectiva vivencia.

Guilles Deleuze (1983; 1985) relaciona ese esquema clásico del cine hollywoodense con lo que él llama la imagen-acción: una imagen que exige una historia determinante, que se soluciona

con las acciones de su protagonista. Además, el protagonista se presenta como un sujeto cuyas prácticas y decisiones son aceptables y deseables, lo que establece una moral ciertamente impositiva sobre el espectador, quien simplemente tiene que mirar cómo los elementos contenidos en el filme se siguen cronológicamente, sin mediar de manera alguna.

Así, la experiencia sensible del observador es limitada a un tópico, es decir, a un esquema de acción preestablecido y que se repite reiteradamente en este tipo de obras, dice Deleuze, un esquema sensoriomotor de lo que se expone en la pantalla. Vemos, en el caso de los documentales en mención, una imagen reiterada de la víctima como héroe cuya historia queda en un pasado que no tiene por qué trastocar la experiencia de quien mira, de quien está frente a una situación que se le presenta como ajena. Al pensar en estos tópicos, vemos que, como lo manifiesta Rancière (2007), no es tan cierta esa idea de que estamos saturados de imágenes, sino que vivimos una reiteración masiva de unas pocas —sobre todo en lo que refiere a imágenes de la violencia—. Los grandes medios de comunicación, explica el autor, tienen el poder de producir un fenómeno de sustracción masiva que nos ciega, al mostrar ciertas imágenes en demasía y descartar otras. Son muchas las imágenes que se quitan y no vemos. En este sentido, lo que sucede es que se organiza una puesta en escena en donde las imágenes se reducen a su función deíctica. Este tipo de imágenes, de acuerdo con Didi-Huberman (2007), dificultan que el espectador empatice con aquello que observa en la pantalla, pues propicia la falta de implicación.

No obstante, es menester insistir en la idea de que ese formato audiovisual no demerita los trabajos de investigación y producción que hay detrás, pues, como hemos dicho, son herederos de discursos hegemónicos, de regímenes escópicos en los que nos hemos formado y a los que se les ha dado continuidad, a pesar de que quizás no haya una intención política ligada a sus consecuencias. El entramado cultural es un campo de disputa y de transformación permanente y, así como hay formas de narrar que se han hecho tradicionales, también

hay rupturas y resistencias a esas miradas heredadas de la gran industria cinematográfica.

Dentro de la misma producción de documentales del CNMH encontramos fugas a esa narrativa reiterada, a ese tópico heredado de una estructura que se ha vuelto hegemónica y que limita la mirada porque no deja mucho espacio a la apropiación en el presente de lo que se observa, no da posibilidades de implicación. Estas líneas de fuga se expresan en documentales que plantean otra perspectiva para mostrar los acontecimientos violentos y, con ello, otra forma de acercarse a la historia y a la experiencia de los sujetos. En esas fugas es que nos encontramos con la resistencia de las imágenes, que ante los tópicos hegemónicos plantean otros órdenes de lo sensible. ¿Cómo resisten, entonces, las imágenes? Generando una fuerza de ruptura en los regímenes de visibilidad que se han construido en un determinado contexto, en este caso, en el de las memorias de la violencia que se han configurado en los audiovisuales de una institución estatal como el CNMH.

Para mostrar esto último, centraremos ahora el análisis en *Las musas de Pogue* (2015), un documental también producido por el CNMH. Lo proponemos como una obra de resistencia que plantea una fuga, pues emerge allí una posibilidad de ver la violencia desde una perspectiva distinta. Dicha perspectiva se ubica desde la subjetividad, desde una aproximación al ámbito íntimo que nos deja tener cierta cercanía con el otro que allí aparece –ámbito que en una producción de carácter más explicativo suele evadirse–, porque no se ocupa tanto de brindar una información que el espectador recibiría pasivamente, sino que problematiza unos sentidos sociales mediante las imágenes.

La resistencia narrativa e implicativa en *Las musas de Pogue*

Las musas de Pogue nos habla de la vida de las cantadoras de Pogue, un pueblo que alcanzó a vivir las consecuencias de

la masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo de 2002, cuando estalló un cilindro bomba en una iglesia que refugiaba civiles en medio de un enfrentamiento entre la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el grupo paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). El pueblo de Pogue está ubicado en el departamento del Chocó, que históricamente ha sufrido las consecuencias de los enfrentamientos entre actores armados en sus disputas por el poder y el territorio. De igual modo, allí se evidencia una ausencia estatal en cuanto a la búsqueda del bienestar general de la población. En Pogue habitan pueblos que han encontrado en sus tradiciones modos de tramitar los acontecimientos que han sufrido y de propiciar unas memorias, unas formas de mantenerse en el tiempo.

En este caso, la violencia política se manifiesta de modos diversos, tanto por la ausencia estatal, como por los enfrentamientos entre actores armados. La masacre de Bojayá se caracteriza por la falta de actuación del Gobierno nacional tras varias señales de alerta emitidas por Naciones Unidas y la Defensoría del Pueblo, lo que nos arroja sobre un complejo de actores y sucesos en donde se evidencian diferentes violaciones a los derechos humanos. Empero, *Las musas de Pogue* vuelca la mirada sobre un aspecto fundamental y es cómo este acontecimiento irrumpe en la vida cotidiana de un pueblo, cómo trasgrede la experiencia de unos sujetos y de sus costumbres.

Más allá del paradigma informativo de exponer unos hechos, el filme nos señala unos procesos de subjetivación que emergen de aquello que la violencia produce en la experiencia de las y los habitantes del pueblo. Esto se logra desde la tematización de los alabaos, una práctica ancestral que se ha transmitido en la región con las mujeres que la habitan. Se trata de una forma de conmemorar la vida de sus seres queridos y se volvió una manera de afrontar las consecuencias de la violencia. Con ello, las alabadoras han creado formas de acción colectiva que enfrentan al olvido y que se anudan con sus formas de vivir en comunidad. Las imágenes de este documental resisten porque

direccionan la mirada a un lugar distinto al acostumbrado, en tanto se adentran en las vidas que han sido poco visibilizadas más allá del hecho de su victimización; son imágenes que irrumpen en un paradigma visual desde la vida cotidiana, para llevarnos al ámbito de la implicación.

La narrativa de este documental se dirige por dos elementos particulares: la vida de las alabadoras y el sentido de su canto. Para ello, la historia ingresa a la intimidad que se descubre a través de sus memorias. Con estos elementos, el documental toca diferentes temas que se entrecruzan, como el lugar donde viven, la manera en que aprendieron a cantar, el suceso en Bojayá y su legado a las generaciones venideras. Esta forma narrativa posibilita centrar la mirada en los sujetos, más que en una historia con un principio o un final claramente estructurado. Así, a lo que se resisten las imágenes es, en principio, a las formas en que tradicionalmente se narra el conflicto en Colombia, y específicamente desde los audiovisuales del CNMH.

La narrativa va transitando por la vida de los individuos, de modo que se pueden ver trayectos existenciales que en un momento particular son trastocados por un hecho violento. El paso por la historia de vida de los sujetos nos permite comprender la manera en que se constituye un tipo de identidad que no es dada por la violencia. Si bien los sujetos son atravesados por un acontecimiento violento, en dicho trasegar se observa su hacer, sus prácticas y la historia compartida en la que emergen sus modos de ver-se en el mundo, así como en su espacio y comunidad.

Con lo anterior se teje la idea de unas imágenes que resisten, que van más allá de los tópicos hegemónicos que suelen reducir la violencia a un contenido informativo, en el que la vivencia y la identidad de los sujetos igualmente se reduce a las acciones que efectúa en torno al hecho violento. *Las musas de Pogue* nos sitúa en una línea de fuga, en donde el rostro de los sujetos, sus vivencias y sus afectos exceden su identidad de sujetos-víctima, que muchas veces elude las particularidades de su subjetividad,

de la historia de sus vidas, lo cual reduce la posibilidad de un cara a cara, de un encuentro con la otredad, de sentir proximidad alguna por la experiencia del otro:

No es que veamos demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, cuerpos que no nos devuelven la mirada que les dirigimos, de los que se nos habla sin que se les ofrezca la capacidad de hablarnos. (Rancière, 2007, p. 77)

Las musas de Pogue resiste en cuanto nos pone la mirada en una experiencia que se posiciona frente a la nuestra, miramos un alguien que nos habla y nos dice cómo es su vida, su cotidianidad, su interpretación de los hechos. La imagen resiste porque logra dislocar la visión para implicarnos, para que aquello que se muestre devenga en algo que nos concierne (Didi-Huberman, 2007). La imagen puede interpelarnos y atravesar nuestra experiencia, podemos reconocernos en ella, no como reproducción de una experiencia sino como analogía, como aproximación a la vida de un otro que en efecto es reconocido. En este sentido, ya no se busca una estructura explicativa como en el documental expositivo, sino una comprensión implicativa, en donde quien ve las imágenes tiene la oportunidad de generar una proximidad con problemas que allí se abordan.

Hace falta, entonces, ver con más detenimiento cómo se propicia esa implicación en el documental mencionado. En su primera parte, presenta a los sujetos de quienes va a hablar: las musas de Pogue. Este inicio se puede homologar a la pregunta ¿quiénes son? Desde esta lógica, la producción audiovisual nos presenta a las alabadoras en un plano general, intercalado con el nombre del documental y el de las protagonistas. Las encontramos sentadas, cantando, en medio de la inmensidad y espesura del paisaje de su pueblo. Son ellas en su espacio, en el lugar en el que gravita su existencia. Allí, aunque no lo pareciera, no están ubicadas para una presentación; es quizás la sola idea de una reunión para hacer lo que hacen siempre. El enfoque de la cámara deja ver sus gestos cotidianos, su sentir. No es la

presentación de un coro, es la simpleza de las mujeres en su naturalidad y en su relación con las demás. Sin embargo, en un momento dado, la cámara hace un primer plano que recae sobre quien parece llevar la voz líder. Dicho enfoque muestra un rostro, una voz, un canto que es lo que las identifica, las reúne; al mismo tiempo, nos revela un yo cantador, un sujeto que así aparece en el escenario público.

Este tipo de inicio marca, en relación con otros audiovisuales creados por el CNMH, una lógica que se desprende de la enunciación de un problema, para adentrarnos en una pregunta sobre el otro, el sujeto que vive y encarna la vida de un pueblo. En algunos documentales del CNMH, el sujeto se ubica solo desde la referencia a los rastros del dolor, la memoria de los hechos atroces. De tal manera, la condición de víctima es lo que le da lugar dentro de lo público. En alguna medida, podemos decir que la construcción narrativa que inicia con la enunciación de un problema desplaza al sujeto para pensarlo al interior del hecho de violencia, mientras que en *Las musas de Pogue* se da en principio una visibilización y pregunta por el sujeto, que antecede a la violencia. La identidad de las protagonistas no se reduce a los rastros del hecho violento. La resistencia de las imágenes se sostiene en tanto persiste un intento por mostrar la rostriedad del sujeto, su ser más allá de la violencia.

Posterior a esto, en el documental hay un cuestionamiento por el lugar que habitan las alabadoras. El realizador nos lleva a conocer el pueblo de Pogue sin que este sea necesariamente nombrado. El viaje por el lugar tiene tres elementos particulares que, desde nuestra perspectiva, llevan al espectador a vivir una experiencia ligada a la nostalgia y la contemplación, y que a su vez reiteran la idea de una resistencia narrativa en el audiovisual. El primer elemento tiene que ver con la construcción de una mirada sobre el pueblo, que es claramente subjetiva. No se trata de una mostración referencial o indicial del lugar, como en el documental tradicional, sino de una perspectiva que nos ubica en su inmensidad y en su cotidianidad.

Empero, esta visibilidad se construye desde la mirada de alguien, es decir, existe una subjetividad que está revelando su modo de ver y que instala un contrato con el espectador, en donde enuncia: “esto es lo que yo veo, esta es mi perspectiva”. En algunos momentos se percibe el movimiento de una cámara que va al hombro, que no se desplaza fluida, sino que es parte del cuerpo de alguien que observa. Dicho elemento expone la presencia del realizador en la totalidad del documental. Él también es parte de la historia que produce, está implicado. Lo anterior nos permite hablar de un sujeto que no se aleja, que no pretende un distanciamiento de aquellos que está mostrando. No se busca instituir un ejercicio de verdad objetiva, sino instalar una forma de comprender el mundo.

El segundo elemento tiene relación con las voces en *off* que acompañan las imágenes del pueblo y que coadyuvan a construir la narrativa. Dichas voces, por su tonalidad y ritmos, son las de las alabadoras. Este hecho hace que el relato cobre un carácter biográfico y construya la forma del lugar y de lo acontecido desde la experiencia, desde lo que se ha vivido y conocido. Más que un territorio físico, se trata del conocimiento de alguien que ha habitado el lugar y que habla desde su saber. La historia del espacio también es la historia del sujeto, lo que hace que tenga que ver con unas prácticas cotidianas. El sujeto está hecho por el lugar y el lugar es lo que allí hacen los sujetos.

Como las protagonistas son quienes desvelan sus propias prácticas, este documental se distancia de aquellos que crean un narrador que parece saber todo lo sucedido, una autoridad que conoce la globalidad de la historia y que asegura una suerte de saber totalizante. La voz subjetiva nos muestra una individualidad que no tiene por qué saberlo todo; nos centra en una perspectiva, pero alerta de la construcción de un protagonista que apela a la experiencia como escenario del que emerge la realidad. Dicha herramienta, al interior de la construcción fílmica, coadyuva a generar una suerte de escenario de la presencia del otro, no solo en tanto testigo de los acontecimientos. En este caso, la imagen resiste implicándonos

con la orientación de las voces de aquellas mujeres que el documental presenta y a través de una cámara con una perspectiva personal. Se irrumpe la lejanía objetivadora de la voz en *off* y de la cámara estática que parecen ajenas a los sujetos, y se presenta una óptica más cercana.

El tercer elemento está relacionado con los sonidos y la construcción de una mirada a lo cotidiano. El sonido en el cine se utiliza tanto para dar un ritmo a la narrativa como para construir una emocionalidad. Los movimientos rítmicos de la música o los sonidos perfilan los lugares de tensión o diversos estados de ánimo que edifican diferentes marcas semánticas del trayecto de las narrativas. El documental *Las musas de Pogue* está signado por los sonidos cotidianos de los espacios por los cuales transita la mirada. Las imágenes nos introducen a los lugares, solo con aquellos sonidos que componen las prácticas sociales: una niña lavando los utensilios de la cocina en un río, el golpe del hacha rompiendo la madera, el sonido producido por las herramientas de algunos hombres al trabajar sobre una canoa.

Aquí, el silencio como ausencia del habla es una construcción metafórica, pues igualmente hay enunciados que se expresan con signos visuales y sonoros. Lo anterior nos lleva a pensar la dimensión visual del sonido (Català, 2012). El ejercicio que nos propone el documental es, en síntesis, el de la contemplación, pues nos coloca ante los sonidos que se desprenden de las actividades mostradas por las imágenes, lo que elude las manifestaciones sonoras narrativas e invalida una estructura cognitiva limitada al lenguaje oral. En términos de Catalá (2012): “Estoy hablando de lo sonoro, lo narrativo, lo estructural y lo cognitivo relacionado en el lenguaje, gestionado por su horizonte de expectativas, por su potencial creador de mundos” (p. 19).

Este supuesto silencio ayuda a constituir una percepción de la imagen que se relaciona con el posicionamiento del espectador. Desde esta perspectiva, el hecho de que las imágenes y los sonidos presentados sitúen al espectador en una supuesta

ausencia de habla configura una construcción ética. Quien observa está allí sin la idea de intervenir, pero, a la vez, constituye la presencia del otro, dándole una visibilidad casi en su naturalidad, o mejor, en su condición emocional, sin el peso de los artificios de una banda sonora. Ese dar presencia, sin sobreexposición o subexposición, es pensar al otro en su humanidad, en su entorno, sin la carga de sentido de una narración oral y generando un espacio para ver al otro ubicado en los lugares a los que pertenece. Como es posible advertirlo, los lugares –como uno de los temas del documental– se nos presentan como entramado de construcciones retóricas-narrativas donde prevalece la exposición del sujeto, su forma de comprender, acompañada de una perspectiva de quien observa. Este tercer elemento nos pone frente a un tipo de implicación que pasa por un narrar indirecto, alejado del paradigma que reduce la función del documental a la de informar. Más que informarnos, nos muestra, nos invita a sentir, lo que rompe la tradición textual de explicitar el argumento del filme; se resiste a ello y nos plantea otra perspectiva.

Posteriormente, nos encontramos con un ahondamiento en los sujetos a través de las voces de las protagonistas. La vida de las alabadoras es el eje del documental, y desde allí se viaja por diferentes temas y no por una secuencia cronológica de eventos. Para ello, el documental construye preguntas implícitas sobre cómo aprendieron los “alabaos”, qué significan los alabaos para cada una de las cantadoras y cómo llegan a los cantos; estas preguntas sostienen las narrativas y permiten la aparición de los acontecimientos. La pregunta sobre la vida es la que les permite ir conectando unos sucesos que van proporcionando respuestas. Desde esta lógica aparece el hecho violento, como una interrupción de la vida y el sentir que genera transformaciones en los significados de los alabaos. Este modo de enunciación también conlleva que aparezcan temas como la ubicación geográfica de Pogue, o la importancia de la enseñanza de las tradiciones culturales a los más pequeños.

En últimas, nos encontramos con una estructura narrativa que privilegia lo imaginario, lo testimonial y lo autobiográfico, y que utiliza elementos retóricos para mostrar diversos acontecimientos, entre ellos la violencia. El foco es el sentir de los sujetos como medio para comprender el pasado. Eso permite que el eje del documental no sea tanto lo histórico como relato de unos hechos lejanos, sino el presente y el modo en que el pasado se encuentra inmerso en el ser-estar de los individuos. Esto es lo que permite la vuelta a los recuerdos. Así, la memoria cobra importancia, no tanto por la referencia a lo sucedido, sino por los modos en que se presenta en la cotidianidad y la intimidad.

Como ya se ha enunciado, esta configuración narrativa quebranta la forma en que muchos de los documentales producidos por el CNMH se acercan a la historia de la violencia de nuestro pasado reciente y la memoria de los sujetos. De hecho, en las estructuras narrativas de otros documentales allí realizados hay un énfasis importante en el testimonio como prueba para la configuración de un tipo de discurso histórico verídico, mientras que en *Las musas de Pogue* la mirada está centrada en la memoria, en los modos de vida, en las emociones y padecimientos. Lo anterior devela un alejamiento del orden informacional en la construcción documental. Así, las memorias no se comprenden como fuente o archivo de los sucesos, sino como parte de la subjetividad, de la experiencia; además su relato está propuesto desde un lugar afectivo y no desde una mirada objetivizante —usual en el manejo de las fuentes en la historiografía—.

Las musas de Pogue trasgrede ese territorio cinematográfico que se ha constituido con el documental tradicional expositivo y que el CNMH acogió en varias de sus producciones. Hablamos de territorio en el sentido de unas relaciones que se establecieron y que se han delimitado (Guattari y Rolnik, 2005), unas formas de mostrar y de narrar que se asentaron en esas producciones audiovisuales. La resistencia de la imagen, en tanto línea de fuga, propicia una desterritorialización que reorganiza de

manera distinta los elementos que constituyen aquel territorio cinematográfico, para conformar otro lugar desde el cual mirar, para proponer una reterritorialización desde otro diagrama y, particularmente en este caso, desde otra perspectiva del ver. *Las musas de Pogue* presenta imágenes que resisten porque eluden el territorio de una visualidad determinada; reconduce la mirada que estaba inmersa en el tópico clásico del documental y la pone en la línea del movimiento, la vibración, la reflexión. La fuga, la resistencia es, desde la imagen, la trasgresión de un tipo de visualidad.

La mirada a la memoria y la construcción audiovisual desde la estructura narrativa, en *Las musas de Pogue*, lleva más a un juego de conexiones significativas que a la enunciación y explicación del orden de los eventos. Sumado a ello, la narrativa del documental tiene en su interior elementos que desvelan el carácter identitario de los sujetos con su comunidad, no dado por el hecho traumático, sino por los trayectos comunes, por las historias de vida que constituyen a los sujetos y que los vinculan en un hacer y en un ser. Quizás por ello se acentúan los gestos de las alabadoras, en sus emociones y sus historias (imágenes 1 y 2), porque son ellas quienes encarnan la historia y los sucesos; esto es una configuración ética, pues los sujetos aparecen en sus lugares, en su existencia, en su corporalidad y su voz en el mundo de lo público, lo cual es un posicionamiento político.



Imagen 1. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 2. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).

Por lo anterior, en *Las musas de Pogue* posiblemente haya una suerte de voz poética que elude las explicaciones de los hechos. El acento está en la estética y no en un carácter didáctico sobre la recomposición de los acontecimientos, pues es más una forma de explorar la representación que no excluye un ejercicio de reflexión y análisis sobre el pasado y el presente. Ahora bien, si las imágenes no se pueden comprender fuera de la estructura narrativa del documental, este viaje a la subjetividad a través de la narrativa solo es posible por el modo en que las imágenes, en tanto construcción, implican un ejercicio de visualización del otro, de acercamiento a la alteridad. En otras palabras, las imágenes nos orientan hacia una implicación, hacia la ruptura de un tipo de visualidad que nos aleja de la experiencia que se nos expone en la pantalla, hacia una resistencia visual.

La imagen del otro como acercamiento a la intimidad

Centrarse en la subjetividad no se supedita a las historias personales en *Las musas de Pogue*, dado que hay una elaboración sistemática de una visualidad que busca explorar

dicha subjetividad a través de la intimidad. En otras palabras, las imágenes que encontramos en el documental intentan poner la interioridad de los individuos en la superficie, lo que posibilita que el espectador se acerque a las emociones y experiencias de los sujetos. Empero, este tipo de elaboración no olvida la construcción subjetiva de un espectador; hay una dimensión subjetiva de las imágenes que no deja de lado un trabajo expositivo ante alguien que mira.

En *Las musas de Pogue* podemos encontrar, en principio, tres tipos de imágenes cuya intención es descubrir la superficie de la intimidad, y que contribuyen a la mencionada desterritorialización visual como acto de resistencia. El primer tipo corresponde a imágenes que hacen referencia a los espacios del hogar y sus objetos como elementos que señalan las formaciones subjetivas; el segundo, a imágenes de los modos en que se instala una mirada dialéctica entre el adentro y el afuera de los sujetos, y el tercero, a imágenes de residuos, entendidas como lugares que traen lo siniestro. Sin embargo, ninguno de los anteriores intenta desprenderse del lugar de la experiencia personal. Estos tres tipos de imágenes rompen el tópico que asume al observador como un espectador desvinculado de la historia, pues buscan interpelarlo, afectarlo. Se desterritorializa el ideal del observador imparcial que mira en la distancia y se pone en pugna la visualidad desde la mirada a lo íntimo. Las imágenes resisten, como hemos mostrado, en cuanto plantean una perspectiva vinculante desde un ámbito más personal y menos indirecto.

La intimidad es comprendida en este trabajo como “un espacio interior donde el sujeto tiene la oportunidad de examinarse y construirse a sí mismo” (Català, 2009, p. 31). Dicho espacio no se puede comprender como parte de las estrategias introspectivas devenidas de alguna psicología, sino como un lugar en donde el sujeto resguarda las peculiaridades de un ámbito puramente personal (Català, 2009). Quizás un buen ejemplo de ello es el trabajo literario de Proust en su obra *En busca del tiempo perdido* (1913). Allí, el autor rastrea el pasado

tratando de encontrar los momentos imprescindibles de la existencia que se encuentran perdidos en los sinuosos caminos de la memoria. En esta obra, como lo plantea Català “el sujeto proustiano se superpone al flujo de su conciencia y, a través de una elaboración íntima del proceso de remembranza, construye una arquitectura subjetiva que expresa su propia conciencia de ese flujo” (p. 31).

Desde esta perspectiva, el espacio de lo íntimo tiene que ver con la capacidad de expresar una suerte de autoconciencia que ya no queda en un lugar no visitable, sino que se hace pública. Es, a su vez, el ejercicio a través del cual se logra poner en diálogo lo interior y lo exterior. Quizás una metáfora de lo íntimo es la habitación, en la que es posible identificar lo particular del individuo en un territorio que finalmente es exterior al sujeto. La habitación es, en un concepto amplio, un lugar que devela la identidad; es una esfera de dominio que habla sobre el manejo que un sujeto ejerce sobre un lugar, pero que termina siendo público.

La intimidad es cercana a la idea de espacialidades, de estados del yo que dan cuenta de quién soy y cómo estoy. Entre el estado del yo y las espacio-temporalidades se manifiesta un diálogo entre el interior y el exterior. En este tipo de narrativas se visualizan las pasiones, los juegos intersubjetivos y las relaciones problemáticas de los sujetos con la exterioridad. Ahora bien, creemos que esto es lo que encontramos en *Las musas de Pogue*, pues nos deja ver que los recuerdos del yo, las narrativas biográficas de las alabadoras se sobreponen a imágenes del interior de sus cuartos, de sus hogares. Dicha sobreposición posibilita construir un diálogo entre los estados emocionales de los sujetos y los sucesos que los afectaron. Las habitaciones, el interior de sus hogares, sus objetos, el tipo de ambiente visibilizado expresan sentidos sobre los sujetos, de lo que ellas son, de su identidad, de su lugar y posicionamiento ante el mundo. Mientras tanto, los relatos —que se sobreponen a las imágenes— nos permiten reconocer los trayectos de sus vidas.

Al adentrarnos a los sitios que identifican a los sujetos, la idea de desterritorialización no solo opera en función de romper con las estructuras narrativas tradicionales, sino que también tiene que ver con sacar al espectador de su lugar, con un intento por trasgredir su sensibilidad y hacerlo salir de sí para situarlo frente al otro y a lo otro: aquello que no asume como suyo pero que afronta en un cara a cara. La ruptura está en las posibilidades de afección que abre el documental. El sujeto, entonces, inmerso en el audiovisual, es invitado a entrar en un territorio otro, en lugares que no son su situación en el mundo, pero a los que puede aproximarse gracias a las imágenes. La resistencia de la implicación aparece de nuevo, en el cruce del horizonte del espectador con el horizonte de la obra, que desterritorializa al sujeto y lo pone en las espacio-temporalidades de *Las musas de Pogue*.

El cara a cara al que nos invita el documental no solo pasa por la gestualidad y la voz que narra, pues también tienen que ver los lugares y los objetos que hacen parte de la identidad de las cantadoras de Pogue. Es visible una preferencia por los objetos y utensilios del hogar. Podríamos decir que en tales objetos, así como en las formas en que se organizan los espacios, están dichas las emociones, los sentimientos y lo que son los individuos. En términos de Jameson (2000): “la subjetividad es un asunto objetivo, y basta con cambiar el escenario y los decorados, re-amueblar las habitaciones, o destruirlas en un bombardeo aéreo, para que aparezca milagrosamente un nuevo sujeto, una nueva identidad sobre las ruinas de lo viejo” (p. 23). Así, por ejemplo, en las imágenes de *Las musas de Pogue* se puede reconocer la disposición interna de los lugares en los que viven las alabadoras, que refiere a las prácticas cotidianas que nos van figurando sus modos de ser y estar en el mundo, lo cual es, al mismo tiempo, el establecimiento de un tipo de relaciones con el exterior.

En dichas imágenes es común encontrarse con un espacio signado por la penumbra, lo que constituye una metáfora de la profundidad de lo íntimo, pues esta no es claramente visible y

solo emerge a la superficie cuando nos damos la posibilidad de ver o escuchar al otro, de encontrarnos con él. En este sentido, las imágenes develan el interior de los espacios domésticos y nos permiten acercarnos a la subjetividad, a la experiencia, a los modos de narrar-se, ver-se y juzgar-se de los sujetos (imágenes 3 y 4). La loza, los trastes, la leña, la máquina de coser, las figuras que pertenecen a un tipo de creencias religiosas o el lavado de las ropas nos van sumergiendo en los modos que tienen las alabadoras de ser madres, mujeres, hijas, abuelas. Los pequeños espacios de la casa, el piso sin losas, las puertas y ventanas, y las formas en que comunican con el mundo exterior nos hablan de ese ser mujeres en los oficios hogareños, rol desde el cual actúan con su familia, pero que también les da una presencia en el mundo. Esto nos muestra cómo lo social y económico se adentra en el mundo de los sujetos.



Imagen 3. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 4. Fotograma de *Las musas de Pogue*
Fuente: Rendón (2015).

La relación entre imagen y narrativa constituye un modo de presenciar el recuerdo, la reflexión sobre el pasado asentado desde un lugar asociado con los modos de ser en la vida cotidiana. También podríamos decir que la visibilidad del espacio da cuenta de las condiciones en las que viven las alabadoras; esto puede ser un signo económico que marca la forma en que los sujetos se mueven por el mundo. El acercamiento a los objetos y al hogar nos ayuda, entonces, a comprender la manera en que se entrecruza el presente y el pasado, las formas en que se ha vivido, lo cual posibilita los sentidos del hoy de los sujetos, nos ubica en un modo de comprender un pasado situado en el momento presente. Así, el objeto doméstico es símbolo de las rutinas, las trayectorias, el orden de la vida y la experiencia, las formas en que los sujetos traen a colación sus aprendizajes, lo que han conseguido en sus trayectos y los modos en que enfrentan el presente. Por ello, por ejemplo, el desplazamiento forzado no se trata tan solo de un cambio de lugar, sino de una transgresión a las rutinas que se ven reflejadas en las cosas que se tienen —que pueden haber desaparecido— y en la forma como estas organizaban la vida cotidiana, las prácticas sociales. La visibilidad de las cosas del

hogar evidencia la intimidad de los individuos en su dialéctica con el mundo exterior, lo que también es el drama de la morada de los individuos.

En las imágenes que transitan por el hogar existen diversos enfoques que nos señalan un punto de vista localizado en el interior de este, pero que deja ver el exterior. Dichas visibilidades se convierten en una suerte de metáforas de la de la mirada de los sujetos, del lugar desde el cual observan el mundo y se relacionan con este (imágenes 5 y 6). El hogar, lo íntimo, conduce la mirada hacia el afuera. Esta construcción metafórica muestra cómo los sujetos no ven de afuera hacia adentro, sino de adentro hacia afuera, elemento que retrata los modos en que nos posicionamos en el mundo, nos relacionamos con los acontecimientos y con aquello que rodea a los individuos. No obstante, esa visión del afuera también penetra y afecta el mundo interior. La apuesta por este tipo de visibilidad del mundo de los otros, de su mundo íntimo, indica la constitución dialéctica de los individuos –esto es, entre el interior y el exterior–, pero a su vez nos permite acercarnos al otro a través de la exposición pública, por medio de la producción documental, del mundo subjetivo; esto instituye un tipo de presencia y aparición, porque les da a los sujetos cuerpo y existencia en la arena pública.



Imagen 5. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 6. Fotograma de *Las musas de Pogue*
Fuente: Rendón (2015).

Esta manera de acercarse a los sujetos y lo que ellos encarnan nos lleva a pensar que la comprensión de las subjetividades y de la forma en que las violencias han hecho parte de su configuración va más allá de una explicación de los acontecimientos, de su descripción en tanto sucesos, o del abordaje de sus memorias para convertir a los sujetos tan solo en testigos. Pareciera, según este tipo de visibilidades, que la forma de encarar la tragedia del otro —los efectos del pasado en el presente de los individuos— debe asaltar la mirada objetiva, para situarse en el lugar de un yo que mira desde la subjetividad. Al aceptar el sentir como un lugar de lo imposible de describir, se genera una búsqueda de lenguajes a través de los cuales se permita atisbar los sentidos de los sujetos con respecto a su pasado y su presente, entre las dinámicas de la experiencia vivida y la vida por venir. Ya no se trata de aquel esquema sensoriomotor informativo, sino que se propicia una ruptura, aquello que resiste para producir un nuevo tipo de imagen creada desde el plano de lo afectivo, de la experiencia estética.

Las imágenes evocadoras de los acontecimientos pasados

Los hechos violentos ocurridos y su lugar en el hoy de la experiencia de los sujetos también son evocados en *Las musas de Pogue*, a través de lo que hemos denominado imágenes residuos. Esto es, imágenes que aluden a espacios destruidos y que no cuentan con la presencia de sujetos; espacios que son efecto de la violencia y que aparecen visualmente para metaforizar nuestra relación con el pasado en el ahora. En el documental en estudio, estas imágenes se caracterizan por ser fijas; así mismo, las acompañan narraciones en *off* sobre la forma en que las alabadoras sintieron y vivieron los acontecimientos violentos, de modo que el evento no se cuenta con base en las acciones que componen el hecho, sino en cómo fueron experimentados. Por eso, allí se habla sobre lo inimaginable, el horror y la sin salida. Esta narrativa se distancia de un relato cronológico, y se asienta en la forma en que los sujetos significan el pasado en el trayecto de sus vidas (imágenes 7 y 8).



Imagen 7. Fotograma de *Las musas de Pogue*
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 8. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).

La superposición de la narrativa de lo sentido por las alabadoras en torno a unos eventos y las imágenes que atestiguan el hecho posibilitan una verificación de lo sucedido, pero sobre todo muestran cómo el evento retumba en el momento presente. Las imágenes dejan ver, en un sentido figurado, la memoria hecha imagen y también nos desvelan cómo el acontecimiento se presenta en la vida cotidiana. Estas imágenes y narraciones configuran un tipo de visibilidad del recuerdo que, más que verificar una mirada objetiva, intenta adentrarse en los efectos de la violencia y en los sentimientos de los sujetos. Esta es una construcción de un acontecimiento para el espectador que, más allá del lugar del horror o del espectáculo, puede situarse en una narrativa audiovisual de lo inenarrable que procura la generación de algún sentimiento, no relacionado con el hecho como tal, sino con lo sentido por aquellos que vivieron el horror.

En este punto, la implicación como resistencia nos muestra que hay rupturas en las formas de hacer memoria, y que la desterritorialización de la experiencia del espectador pasa por una resistencia de los recuerdos que se erigen en el audiovisual. Estos persisten en su potencia de acción, se esfuerzan por

aparecer desde ámbitos que tradicionalmente no salen a la luz. La memoria no se centra en el recuerdo de la violencia sino en cómo esta irrumpe en la intimidad y en el acontecer cotidiano de los sujetos. Las imágenes, de nuevo, resisten en tanto son una lucha contra el olvido, pero desde una perspectiva subjetiva, personal.

Sumado a lo anterior, es posible afirmar que la referencia a los hechos del pasado no se edifica como un *flashback*, sino como un escenario que configura el ahora. Es posible reconstruir este elemento desde la indagación por ambientes, atmósferas y afectos, pero no desde una narración objetiva de lo histórico, desde un relato que busque la construcción meramente argumentativa y reconstructiva. Estas construcciones se constituyen en un tipo de visualidad que quizás está más cerca de la microhistoria, del relato de vida, pero que a la vez abre caminos para dimensionar, en su magnitud, los efectos de la violencia en la experiencia de los individuos; esto se desvía de la forma en que en muchas ocasiones intentamos comprender la historia.

En este sentido, en *Las musas de Pogue* la referencia a los espacios se da a través de la configuración de imágenes que visibilizan las prácticas de la vida cotidiana, les dan un sentido y muestran cómo inciden en la configuración de los sujetos —contrario a la tendencia de diferentes documentales producidos por el CNMH, de tratar de ubicar a los sujetos en sus ambientes en cierto estado de quietud—. En otras palabras, las imágenes que refieren a los lugares, tanto interiores como exteriores, procuran visibilizar a los sujetos en sus actividades. Esto señala los signos que constituyen un ambiente pero que además estimulan un tipo de relaciones y subjetividades, por la forma en que se encuentran contruidos y organizados. Se trata entonces de un tipo de visualidad que no retrata un lugar, sino que pretende exponer la manera en que el espacio constituye a los sujetos y viceversa.

Tanto en las imágenes residuos como en aquellas que por ahora podemos denominar imágenes espaciales de prácticas, esta construcción visual hace que el pasado y la memoria recobren sentido en el presente, dado que permite ver el devenir de los sujetos en lo que han sido, en lo que son. Dichas imágenes dan cuenta de un pasado que perdura en el presente, un pasado que resiste en un ahora que tiende al olvido. Aunque el uso de este tipo de imágenes que aluden a la mirada del pasado no niegan ni eluden la existencia de imágenes indiciales –que refieren a un objeto existente en tanto referente–, estas solo aparecen para dar una señal y ubicar al sujeto espectador. Dichas imágenes irrumpen para mostrarnos un recuerdo que se niega a desaparecer y para implicarnos en él, por lo que allí resiste también un pasado que pide ser rememorado y reapropiado.

La visualidad como una forma de conocimiento

En *Las musas de Pogue*, desde la figura de las alabadoras se va desprendiendo la existencia de unos otros, algunas veces con una presencia concreta, en otras tácitamente, pero asociados de forma profunda con la existencia de las protagonistas. Así, por ejemplo, la relación con los menores de edad, con las generaciones venideras, se expresa en el significado que las alabadoras les confieren para mantener una tradición. En otras ocasiones, las relaciones con los victimarios o el Estado son rápidas y solo sugeridas por el efecto que allí tienen estos actores. No hay personajes que tengan una existencia aislada, sino que todos están en función de la perspectiva que nos plantean estas mujeres. El vínculo propuesto entre los actores permite ahondar en un documental que refiere a un yo, que pretende dibujarlo, hacerlo visible como un agente, un sujeto de acción y potencia y no tanto como el efecto de otro, lo que ya nos habla de una distancia con otras modalidades de documental donde el sujeto víctima aparece solo por esta condición y no por su agencia.

Ahora bien, la constitución de la historia de un yo aparece cuando la mirada del cineasta pierde de vista una trama que

objetiviza la realidad. Este tipo de narrativa resulta de una pretensión subjetiva de la comprensión de los eventos sociales, lo que conlleva otra instancia en la que emerge una línea de resistencia, de desterritorialización, pero en este caso es epistémica. Se plantea una fuga al paradigma expositivo, que es heredero de una perspectiva científicista del conocimiento. De hecho, durante el trayecto narrativo de *Las musas de Pogue* nos encontramos con una suerte de desprecio por fechas o lugares concretos, que solo se enuncian por una necesidad de ubicar al espectador en algún lugar, en algún suceso. Lo que parece prevalecer es una mirada a las emociones y sentimientos de un otro situado en un lugar del mundo. Aparece el espacio de los sujetos, su vida, y esto enfrenta al espectador, como lo plantea Ortega (2005), a otra forma de comprender las temporalidades y el devenir de los acontecimientos, pues no se trata de demostrar la realidad de los eventos sino las formas que adquieren y cómo se encarnan en la vida cotidiana.

Entonces, la visualidad, con el adentramiento de la cámara al interior de la configuración subjetiva, sirve como un dispositivo que posibilita y media la mirada a lo social, a lo situado, a la interioridad de la vida de los individuos. En esta suerte de resistencia epistémica se logra tratar asuntos complejos de la vida en comunidad de forma abierta y personal, haciéndonos más conscientes de la complejidad de los fenómenos que, como la violencia, no son claros, sino más bien caóticos. De hecho, la trama narrativa de *Las musas de Pogue* no solo nos habla de los eventos del 2 de mayo en Bojayá, sino de cómo estos se vinculan y resignifican a partir de unos transursos culturales. Así, por ejemplo, la práctica de los alabaos no nace con los hechos de Bojayá. El canto, el culto a los muertos, es un ejercicio tradicional que tiene mucho más que ver con los espacios, las temporalidades y los trayectos de las mujeres en sus biografías y pertenencias culturales, y no tanto con el ejercicio mismo de la violencia. Las musas de Pogue existen desde antes de esa fecha, pero sus tradiciones se convierten en un visor para resignificar los sucesos. En este sentido, no nace una resistencia en los

cantos: la resistencia es el efecto de lo que se era y la forma en que se enfrenta el presente.

La elaboración planteada por la producción audiovisual es una interpretación y un modo de ver la vida humana que siempre se encuentra en transformación y convulsión. Lo anterior se distancia de una perspectiva de la ciencia positivista y su ánimo de construir un realismo restringido y distanciado, como si la realidad estuviese fuera de nosotros. En las imágenes resisten los saberes que vienen de la experiencia de los sujetos. La construcción retórica, intimista y casi dramática de un documental como *Las musas de Pogue* es un tipo de hermenéutica que ayuda a comprender y entender la realidad de los individuos desde sus significaciones. Pese a ello, es necesario advertir que todo discurso sobre la realidad es construido, incluso las formas como nos sentimos y reaccionamos frente al mundo. Esto no significa, como lo ha demostrado la misma ciencia, que dicho discurso de verdad sea inmodificable. Ahora bien, la diferencia está en los instrumentos y técnicas con las cuales pretendemos comprender los acontecimientos, que en un ejercicio de construcción de conocimiento coherente deben estar de acuerdo con las características del problema que se desea indagar.

Desde esta óptica, en *Las musas de Pogue* tenemos una narrativa que no pretende generar un tipo de unidimensionalidad, sino que busca responder a las circunstancias de los sujetos. Este centramiento permite la heterogeneidad de los relatos, por lo menos en su estructura, y una reapropiación de la realidad desde una textura local, familiar e intimista. De nuevo, esta postura se contrapone a las narrativas que expresan los sucesos desde una linealidad temporal, a partir de esquemas explicativos en los que predominan vínculos de causa y efecto, de los que resultan estructuras cerradas que no permiten asumir la complejidad misma de la realidad en tanto acontecimiento. Esta discursividad visual y lineal, en términos amplios, devela una forma de acercarse al pasado que, en muchas ocasiones, se basa

en lo melodramático y no permite profundizar en la vida de los sujetos.

En *Las musas de Pogue*, las emociones, la intimidad y, en últimas, las subjetividades son la textura de los relatos como modos de comprender las memorias de los sujetos y sus formas de dar sentido a los eventos. Esto es lo que permite implicar al espectador en el relato fílmico y en esa implicación emerge una resistencia a las voces que se han instaurado como hegemónicas en estas producciones documentales. Dichos discursos audiovisuales también se diferencian de un tipo de saber simplemente argumentativo, por tratar de acercarse a una forma de saber que tiene como principio el hablar acerca de..., o hablar con... Es decir, no existe un sujeto que se distancie o se abstraiga de la realidad, por lo que allí se buscan formas de lenguaje como el poético, la fragmentación o lo ensayístico para dar múltiples e inestables sentidos. No se trata entonces de una representación del pasado, sino de la búsqueda de sus posibles sentidos, lo cual se contrapone a la historia clásica que se funda en una pretensión realista y que se consolida solo desde el referente y el significante, y rehúye a la existencia del significado. Como lo plantea Barthes (1994), “[...] en la historia objetiva, la realidad nunca es otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse efecto de realidad” (p. 175).

En el discurso audiovisual, igual que en muchos discursos científicos, se seleccionan unos datos y otros se eliminan. Tanto en el ejercicio audiovisual como en el científico e historiográfico se constituye una construcción discursiva, un tipo de edificación de un mundo en donde, quiérase o no, incide la subjetividad, pero es ello lo que se lee como una forma de conocimiento. No obstante, en trabajos como *Las musas de Pogue* encontramos un eje que releva las posibilidades subjetivas que ofrece la mirada a lo cotidiano, así como la búsqueda de la forma misma de la memoria, no como representación sino como portadora de sentido.

Aquí no se pretende negar al autor o productor del documental analizado, ni se busca una suerte de objetividad imposible. Más bien, se indaga por la constitución de reflexividad, en este caso, de los sujetos afectados por la violencia desde su voz, en conversación con aquel que está construyendo una discursividad visual, planteando el plano siempre presente de la intersubjetividad. Tal postura quebranta, de alguna manera, las barreras impuestas entre un sujeto que estudia y un sujeto estudiado; es a esto a lo que se resiste. El posicionamiento que propone el documental se encuentra en pleno acuerdo con posturas como las de Harold Garfinkel (1972; 2006), quien expresa que el mundo se construye en las situaciones de interacción en las que los agentes producen sus relatos o descripciones de su realidad, convirtiéndose en productores de la propia sociedad. Se desterritorializa la mirada heredada del positivismo para reterritorializar el conocimiento en un punto de vista experiencial que se resiste a la reducción de los hechos, a una descripción que se pretende como una única verdad.

Por último, podemos argumentar que este acercamiento al mundo vivido de los sujetos, a sus experiencias, tal como lo evidencia el documental *Las musas de Pogue*, está invadido por tonos evocativos que refieren a la construcción de un mundo y que nos recuerdan que los fenómenos sociales son mucho más que la evidencia de lo visible. En este sentido, el acercamiento a lo subjetivo nos ayuda a comprender problemáticas y fenómenos sociales que en muchas ocasiones se hacen inabarcables para el campo de la ciencia, el cual pretende explicar el mundo de forma referencial y no comprende los fenómenos en su encarnación en los sujetos. Quizás documentales como este, con su exploración del mundo subjetivo, de los sentidos de la memoria y los procesos dados en la vida cotidiana, nos ayudan a desplazarnos de la posición de un mundo estático —muchas veces hegemónica—, hacia la interpretación de distintas formas del mundo social, que puede ayudar a comprender a los sujetos en sus contextos, en sus historias y situaciones.

Unas últimas palabras

El análisis que se ha realizado del documental *Las musas de Pogue* no pretende posicionar un deber ser o una única forma de acercarse a la historia. Sin embargo, sí postula que allí se evidencia una ruptura con las maneras en que hemos venido construyendo comprensiones acerca del pasado reciente. De hecho, el documental nos plantea una ruptura con una comprensión explicativa desde un discurso lineal y centrado en la lógica causal que, si bien posibilita una dimensión racional y explicativa de los hechos, se distancia de la forma en que el pasado es vivido en el momento presente, objeto final de la historia del tiempo presente. Por lo anterior, este es un documental que desterritorializa un esquema para crear un nuevo territorio, una nueva mirada de la violencia y, con ello, una imagen que resiste, que excede lo ya establecido en búsqueda de unos afectos siempre diferentes, que se actualizan en el presente desde el cual se mira, porque no es una historia que se nos presenta acabada sino que nos invita a completarla desde un cara a cara con el otro que ha sufrido la violencia y nos presenta su historia, su vida, su versión.

Las imágenes que nos presenta *Las musas de Pogue* nos ponen frente al rostro del otro, a partir de un acontecer que irrumpe en la realidad del espectador para interpelarlo, para chocar la sensibilidad en la irrupción de sus esquemas sensoriomotores, desde lo que hemos llamado la resistencia de la imagen. Así, este tipo de imágenes propenden hacia una desterritorialización de los afectos, para crear nuevos circuitos de sensaciones y modos de mirar. Se configura así un campo de sentido que nos muestra que la resistencia de la imagen, en tanto línea de fuga, es más creación que oposición. Esto último se evidencia en *Las musas de Pogue* a través de tres aspectos: la narrativa, pues la trama se estructura como una trasgresión al paradigma expositivo; la memoria, pues ese modo de narrar conlleva unas maneras de evocar el pasado que abogan por la persistencia de la experiencia del sujeto; la constitución del conocimiento histórico, que se resiste a la episteme positivista para abogar por un saber que

surge de las trayectorias biográficas. En estas tres instancias *Las musas de Pogue* se compone de imágenes que resisten.

En este documental se tensionan múltiples pliegues afectivos para producir cada vez un encuentro diferente entre el observador y la obra, porque esta no le da una información acabada sino que lo relaciona con aquello que mira; el filme propicia una experiencia particular en tanto es el espectador quien lo actualiza cada vez, ya que crea impactos en su pensamiento, en su comprensión sobre la violencia: “En efecto, lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza el pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera a la imaginación” (Deleuze, 1985, p. 211). Hay un forzamiento del pensamiento, un acto de creación que se da en aquello que nombramos, de acuerdo con Didi-Huberman (2007), implicación.

Esa implicación se propicia en términos de relaciones, de redes de elementos que el sujeto configura al visualizar el documental y que este último guía según los modos en que dispone aquello que nos muestra: “una conciencia-cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar” (Deleuze, 1985, p. 39). La imagen ya no se reduce a unas acciones que resuelven un problema, como en el paradigma clásico del documental, sino que hay múltiples elementos que se relacionan entre sí: las cantadoras no solucionan la trama del documental, sino que exponen sus historias; esas historias se configuran con los lugares que habitan, pero también con sus tradiciones culturales, y todo ello es atravesado por la violencia, que a su vez es trastocada por la cotidianidad de la que se viene hablando. Es un flujo de elementos, un diagrama que no nos plantea una jerarquía de acciones, sino unos planos de sensibilidades. Con ello, se altera la afectividad porque se nos invita a implicarnos en aquello que nos expone la obra, en este caso, el rostro de las víctimas expresado en su intimidad, las ruinas que quedaron, la comprensión de sus vidas, de sus resistencias, de sus apuestas ético-políticas, narradas por ellas mismas. La imagen resiste al

implicarnos porque allí hay un acto de creación, de afección de lo sensible.

También es importante decir que un documental como al que nos hemos acercado utiliza las posibilidades que da el mismo dispositivo en tanto construcción discursiva. Esto es, no trata de traslapar la historia escrita a la construcción audiovisual. Empero, logra hablar del pasado, hacernos conocer lo que fue y lo que es la violencia como un modo de inteligibilidad que no se funda en el trabajo de demostración, pero sí en un ejercicio argumentativo desde los sentidos y las emociones, lo cual también es importante para comprender el pasado.

Ahora bien, el documental nos lleva a pensar en lo que significa la constitución y visibilización de los sujetos víctimas. El análisis de este trabajo audiovisual, así como de los acercamientos analíticos a diferentes imágenes de las víctimas en medios de comunicación, muestran que la enunciación de las víctimas surge de la condición lógica de entenderlas como efecto de la violencia y no como agentes que viven y resignifican los mundos sociales. El sujeto solo suele aparecer como resultado de una situación particular que lo expone y lo condena a desaparecer fuera de ese contexto, lo que refiere Didi Huberman (2014) como una sobreexposición. En otras palabras, el sujeto existe porque ha sido violentado, lo que dilata su visibilización y multiplica el dolor. Ahora bien, una mirada a su existencia desde la subjetividad, desde sus trayectos, nos intensifica el discernimiento acerca de sus formas de estar en lo social, de producir y resignificar la cultura y de la forma en que enfrenta la vida en su cotidianidad, en medio de condiciones particulares. De hecho, como lo expone este mismo documental, la práctica de los alabados no surge por el hecho violento, pues las alabadoras ya cantaban a sus muertos antes de lo ocurrido en Bojayá y, por tanto, no se puede entender que emerjan en la fogosidad de la guerra. El documental nos muestra cómo las construcciones culturales de los sujetos les ayudan a enfrentar la violencia para resignificar e interpelar el mismo fenómeno.

La mirada a la subjetividad, su visibilización, nos devela cómo los sujetos no se encuentran en una vida apacible, no solo definida por un antes y después de los hechos violentos, sino que están en la constante lucha en medio de la muerte, lo que creemos que dignifica a las víctimas. En otros términos, la dignificación no puede estar centrada simplemente en “darle voz” a un sujeto —lo que ya es un ejercicio de dominación en tanto dación—, sino que debe evidenciar los procesos que está viviendo y las prácticas sociales que construye, no como formas de salvación y resolución, sino precisamente como lugares de tensión, lucha e incertidumbre que, más que verdades, dejan preguntas en el espectador sobre las formas en que los otros existen en medio de ecologías violentas.

Finalmente, consideramos que la visibilización del pasado desde la construcción documental pasa por formas educativas que tienen que ver con la configuración de significados sociales, y con las formas en que se interpela y se sitúa al espectador frente a unos acontecimientos. Así, también, nos sitúa en una resistencia pedagógica, particularmente en las posibilidades de formación de la mirada que nos da el documental. Mientras *Las musas de Pogue* convoca a una movilización del espectador a través de la emoción, la subjetividad y los afectos como forma de conocimiento, en otros casos constituimos significados que se sustentan en una verdad racional que en muchas ocasiones no implican al sujeto espectador y, aunque develan narrativas muy importantes, su relación con quien observa es informativa, evidente y referencial. Esto último puede generar un distanciamiento que no moviliza y no necesariamente transforma los modos de lo sensible. Educar, creemos, tiene que ver con interpelar las formas de significación del mundo, con la implicación del sujeto, pero ello no solo pasa por la constitución de una discursividad: también tiene que promover la transformación de la sensibilidad, lugar donde comienza y termina la comprensión de lo social.

Referencias

- Arango Rendón, G. (Dir.). (2015). *Las musas de Pogué*. [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Aristóteles. (1991). *Retórica*. Instituto de estudios políticos.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Betancur, J.M. (Dir.). (2013). *No hubo tiempo para la tristeza* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Català, J. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Cátedra.
- Català, J. (2012). *El murmullo de las imágenes*. Shangrila Textos Aparte.
- Cock, A. (2019). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*. Universidad de Antioquia.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Editorial Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). La emoción no dice “yo”. Diez Fragmentos sobre la libertad estética. En N. Schweizer (Dir.). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 39-67). Ediciones Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Durán Téllez, J.O. y Rodríguez Montaña, D.P. (Dirs.) (2010). *Bojayá. La guerra sin límites* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica; Diócesis de Quibdó.
- Fazio, H. (1998). La historia del tiempo presente: una historia en construcción. *Historia Crítica*, 17, 47-57.
- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial, S.A.
- Garfinkel, H. (1972). Studies on the Routine Grounds of everyday activities. En D. Sudnow (Ed.). *Studies in social interaction* (1-30). Free Press.

- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Anthropos.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Herrera, M.C. y Olaya, V. (2019). Historia del tiempo presente: una mirada desde las prácticas de investigación y formación. *Folios*, 50, 157-171.
- Jameson, F. (2000). *Las semillas del tiempo*. Trotta.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós Ibérica.
- Ortega, M.L. (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y metizajes del documental en España*. Ocho y Medio.
- Ranicière, J. (2007). El teatro de las imágenes. En N. Schweizer (Dir.). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 67-89). Ediciones Metales Pesados.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rubio T. (Dir.) (2012). *Mampuján. Crónica de un desplazamiento* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Rubio, T. (Dir.). (2009). *El salado rostro de una masacre* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Rosenstone, R. (2013). *El pasado en imágenes. El desafío del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores.

